MUZYKA KOŚCIELNA

Miesięcznik Poświęcony Muzyce Kościelnej i Liturgji

Rok III Poznań, czerwiec 1928 Nr. 6

Dr. Marja Szczepańska (Lwów)

U ŹRÓDEŁ POLSKIEJ WIELOGŁOSOWEJ MUZYKI KOŚCIELNEJ

W pracy p. t. „Stosunek muzyki polskiej do zachodniej w 15-tym i 16-tym wieku“ (Kraków 1909) wspomina prof. Chybiński na str. 5—6 o fragmencie wielogłosowej mszy, zachowanym na karcie pergaminowej, pochodzącej według tego autora z końca 14-go lub początku 15-go wieku. Autor podaje krótki opis paleograficznych i muzycznych cech zabytku i zaznacza, że karta stanowiła okładkę drukowanej w 17-tym w. książki treści religijnej, pochodzącej — jak sam zabytek — z Krakowa Karta ta, poprzednio własność wymienionego autora, znajduje się obecnie jako stały depozyt w bibljotece Instytutu Muzykologicznego Uniwersytetu Lwowskiego i ma sygnaturę „F. 12“ (fragment 12 rękopiśmiennych zbiorów Instytutu). Cennym tym zabytkiem zajmiemy się szczegółowo w niniejszej pracy.

Karta pergaminowa ma format 36.5×28 cm. Wchodziła niewątpliwie w skład obszerniejszego rękopisu, z którego została wycięta i użyta do oprawy książki, na co wskazują zagięcia jej brzegów i środka, oraz wytarta i prawie zniszczona jedna strona, stanowiąca zewnętrzne strony okładki. Można zatem odczytać i zrekonstruować prawie w całości tylko treść jednej strony, treść zaś drugiej rozpoznać tylko częściowo. Na treść karty składają się następujące utwory wzgl. ich części:

Str. 1: I. anonimowe „Sanctus“, przypuszczalnie dwugłosowe, z powodu wytarcia i zniszczenia tej strony karty prawie zupełnie nieczytelne.

Str. 2: I. anonimowe „Gloria“ na dwa głosy, zachowane w całości.
II. anonimowe „Kyrie“ prawdopodobnie na dwa głosy, z których — sądząc po kluczu — zachowany jest głos niższy.

Z powyższego zestawienia wynika, iż rękopis, z którego wycięto kartę, był podobnie jak szereg rękopisów 14-go i 15 go wieku zbiorem wielgłosowych opracowań tekstów z „Ordina-

rium Missae", choć z braku dowodów nie moglibyśmy wykluczyć utworów kościelnych innej treści. Biorąc pod uwagę trzy dotychczas znane mi polskie rękopisy z utworami wielogłosowemi z I. połowy 15-go wieku, możemy ze znacznem prawdopodobieństwem wykluczyć utwory z tekstami niełacińskiemi także w tym czwartym zaginionym rękopisie, z którego pochodzi nasza karta. Poza tem zauważamy, że rękopis ten był w swej zawartości zbliżony do szeregu tych kodeksów 14-go i 15-go wieku, w których nietylko znajdowały się cykle mszalne, ale i również części mszy uporządkowane według następstwa liturgicznego grupami, jak np. po kilka „Kyrie", po kilka „Gloria" itd., jak to widzimy w niektórych obcych rękopisach z I. połowy 15-go wieku, ze słynnym Old Hall Manuscript na czele, a również i jednym polskim rękopisem z tego czasu. Zaginiony rękopis mógł być w swym bezplanowym układzie zbliżony do znanego rękopisu 52 bibljoteki Ord. Hr. Krasińskich w Warszawie. Widzimy bowiem na naszej karcie następstwo: Sanctus — Gloria — Kyrie, nie zaś odwrotnie, z opuszczeniem „Credo", współcześnie jeszcze dość często się zdarzającem. Sądząc po bardzo starannem piśmie naszej karty, zaginiony rękopis był sporządzony nawet troskliwie i był ozdobiony inicjałami (czerwonemi) i ornamentami (czarnemi).

Wskutek częściowego zniszczenia karty okazało się możliwem do odtworzenia w całości tylko „Gloria", oraz jeden głos „Kyrie", ten ostatni z małemi lukami z powodu dziur w karcie. „Sanctus" na odwrotnej (pierwszej) stronie karty jest zupełnie wytarte. Pozostały tylko litery **S** (Sanctus) i **P** (Pleni), jakoteż mały nutowy fragmencik. Z powyższych powodów możemy zająć się w niniejszej pracy tylko dwugłosowem opracowaniem tekstu „Gloria", uwzględniając pomocniczo i w razie potrzeby głos „Kyrie", zaś ze względów formalnych częściowo i „Sanctus".

Paleograficzna strona naszego zabytku nie przedstawia żadnych szczególnych cech. Na czarnych pięciolinjowych systemach są wpisane również wyłącznie czarne (pełne) znaki mensuralne; barwą czarną pisany jest także tekst. Znaki dla „tempus" i fermaty (te ostatnie tylko w „Kyrie") oraz inicjały i linje wężykowate pomiędzy poszczególnemi słowami tekstu są wykonane czerwoną minją. Notacja zabytku jest typową dla II. połowy 14-go i I. połowy 15-go wieku. Znajduje tu zastosowanie notacja staromensuralna typu francuskiego, bez żadnych właściwości notacji włoskiej. Z pojedyńczych znaków mensuralnych występują wszystkie wartości, znane i ustalone już przez Filipa de Vitry [1]) a więc: maxima (raz, w niższym głosie „Gloria"), longa (tamże, w kadencjach i kilkakrot-

1) J. Wolf, Handbuch der Notationskunde, tom I, Lipsk 1913, str. 331.

nie poza niemi), brevis, semibrevis i minima. Ligatury wykazują również wszelkie cechy notacji z przełomu wieku 14-go na 15-go. Jest ich bardzo wiele, szczególnie w głosie niższym (tenorowym). który to głos w „Gloria" jest złożony z samych ligatur, z wyjątkiem dwóch samodzielnych long oraz części „Amen", zawierającej też wartości mniejsze (semibreves, minimae). Ligatury są rectae i obliquae i kombinowane; obejmują 2—7 nut z zastosowaniem praw mensuralnych, jak „proprietas" i „perfectio". Mamy więc ligatury „cum proprietate", „sine proprietate", „cum opposita proprietate", „cum proprietate et perfectione", „sine perfectione"[2]). Jeden raz występuje znana już w epoce frankońskiej ligatura z nutami umieszczonemi pionowo ponad sobą[3]), co spotykamy też w innych rękopisach polskiego pochodzenia. „Color" nie znajduje zastosowania, któreby było zresztą zbyteczne, ponieważ zmiana taktu, nigdy chwilowa, obowiązuje zawsze przez dłuższy przeciąg czasu (samodzielny większy ustęp), co jest zaznaczone zawsze osobnym znakiem dla „tempus". Znaków tych mamy dwa: jeden (C) w częściach skrajnych „Gloria", drugi (C) zaś w części środkowej (Qui tollis). Znaki te są wpisane w obydwóch głosach „Gloria". Pierwszy jest znakiem dla „tempus imperfectum", przyczem ugrupowanie nut w ustępach zaopatrzonych tym znakiem wskazuje na „prolatio maior", tj. na nasz takt 6/2 [4]) Znak drugi, również wprowadzony w 14-tym wieku, oznacza „tempus imperfectum diminutum", z równoczesnem zastosowaniem „prolatio minor",[5]), jak na to wskazuje również ugrupowanie nut[6]). W zachowanym głosie „Kyrie" pojawiają się znaki „temporis imperfecti" oraz „temporis imperf. cum prolatione perfecta". Z innych szczególnych znaków mensuralnych wymieniamy częste „punctum augmentationis" oraz (w „Kyrie") fermaty na początku każdej części nad znakami longi; fermaty te posiadają kształt „cardinalis", wspomnianej na pocz. 15-go wieku przez Anonima X. [7]) „Custos" posiada znak neumy „podatus", co jest zasadą w zabytkach zanotowanych notacją mensuralną nowszą, t. biało-czarną [8]) W rękopisach polskich i obcych, mających zastosowaną notację mensuralną starszą, posiada „custos" z reguły kształt minimy, zaopatrzonej pojedyńczym lub podwójnym haczykiem. Nie może zatem karta nasza pochodzić z czasów wcześniejszych, przed powstaniem

---

2) Wolf op. cit. str. 254—255.

3) H. Riemann, Kompendium der Notenschriftkunde. Ratysbona 1910, str. 84.

4) Wolf, Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460, tom I, Lipsk 1904, str. 152.

5) Wolf, Handbuch, str. 345.

6) Wolf, Geschichte der Mensuralnotation, tom I, str. 152.

7) Wolf, Handbuch, str. 385.

8) Wolf, Geschichte der Mensuralnotation, tom I, str. 306 i 379 oraz Wolf, Handbuch, str. 385.

np. rękopisu nr. 52 bibljoteki Ord. Hr. Krasińskich, lecz z czasów późniejszych, co jednakże nie dowodzi, iż styl muzyczny naszego zabytku jest również późniejszy. Jest bowiem właśnie przeciwnie.

O kombinacji kluczy (w kształcie litery C) możemy mówić oczywiście tylko odnośnie do „Gloria", jako utworu całkowitego. Znajdujemy tu konieczną z natury rzeczy kombinację dwóch kluczy C, mianowicie sopranowego i altowego, jako normalne zestawienie dla wysokich pozycji w dwugłosie [9]. Ambitus poszczególnych głosów obejmuje: w głosie górnym oktawę c'—c", zaś w dolnym nonę e—f'. Pojemność tych głosów obejmuje rejestr sopranu i tenoru. Identyczne kombinacje kluczy wykazuje cały szereg dwugłosowych utworów polskich w rękopisach I. połowy 15-go wieku. W głosie niższym w „Gloria" wpisany jest obok klucza znak bemola, którego brak w głosie wyższym, co było współcześnie zjawiskiem powszechnem, a co spotykamy również w rękopisach polskich. Z diez zauważamy znak krzyżyka przy „c" (raz w „Gloria", 3 razy w „Kyrie") oraz przy „h" (raz w głosie górnym w „Gloria").

Tekst „Gloria" zgadza się najzupełniej z ogólnie przyjętym i nie zawiera tropów [10]). Wpisany jest tylko w głosie górnym. Natomiast w głosie dolnym są wpisane tylko początkowe słowa ustępów, nadto na samym początku tego głosu jest umieszczone słowo „Tenor", gdy głos górny jest według ówczesnej praktyki nienazwanym. W głosie górnym tekst jest traktowany zgłoskowo, przyczem nie zawsze akcent muzyczny przypada na akcentowaną zgłoskę. Nuty wartości krótszej otrzymują zgłoskę akcentowaną, a sąsiadujące z nią nuty wartości dłuższej otrzymują zgłoski nieakcentowane. Stąd powstają takie niedokładności, jak: „bo-nae", „vo-lun-ta-tis", „tu-am", „De-us", „ag-nus", „Pa-tris", „so-lus". Są to akcenty, które w 16-tym wieku bywają nazywane „francuskiemi". Tekst mimo to jest podłożony starannie i nie budzi żadnych wątpliwości. (c. d. n.)

Prof. Dr. Zdzisław Jachimecki (Kraków)

NOWE WYDANIE PSAŁTERZA MIKOŁAJA GOMÓŁKI

Melodje Mikołaja Gomółki do psalmów Dawida w genjalnej parafrazie Jana Kochanowskiego ukazały się w Krakowie w r. 1580. Do naszych czasów dochowało się zaledwie kilka egzemplarzy we wielkich bibliotekach krajowych. Do rąk brali je tylko ci z miłośników starej muzyki, dla których archaiczność

9) Ehrmann, Die Schlüsselkombinationen im 15. und 16. Jahrhundert, w „Studien zur Musikwissenschaft", XI Heft, str. 62.
10) Liber usualis missae, Romae-Tornaci 1923, str. 2.

kluczów i sposób pisania muzyki bez pomocy kresek taktowych nie przedstawiał trudności. Takich było u nas zawsze bardzo mało, dlatego też Psalmy Gomółki stały się zapomnianym skarbem dawnej muzyki polskiej. Jeszcze w pierwszej połowie dziewiętnastego wieku zaczęto próbować czyby się nie dało przywrócić je do życia. Ale — najszlachetniejszą myślą podyktowane — usiłowania Józefa Cichockiego nie wydały jakiegoś poważniejszego rezultatu, ani w czasie ukazania się jego po dyletancku zrobionych transkrypcyj psalmów na współczesną modłę, ani tem bardziej później. Drugim, który usilnie starał się Psalmy Gomółki ożywić był zasłużony muzykograf warszawski, Aleksander Poliński. Poliński dokonał wydania kilkunastu psalmów. W pierwszych latach bieżącego stulecia zaczęły Psalmy Gomółki wywierać jakiś magiczny urok na młodsze pokolenie muzykologów polskich. W niedługim odstępie czasu przedstawiono w uniwersytecie wiedeńskim dwie aż dyssertacje doktorskie na temat Psalmów Gomółki. Autorem pierwszej był podpisany, drugą napisał dr. Józef Reiss. Pod wpływem prac tych powziął profesor Guido Adler myśl wydania Psalmów w ramach pomnikowego wydawnictwa „Denkmaler der Tonkunst in Oesterreich". Wybuch wojny przekreślił ten projekt, bardzo korzystny z punktu widzenia nauki i ogólnego interesu kultury, ale mniej sympatyczny pod względem narodowym. Bądź co bądź skazywał on dzieło kompozytora polskiego na utonięcie w morzu niemieckości i siłą faktu przesłaniał nieco polskość jego pochodzenia. Ponieważ jednak nie było mowy, ażeby Psalmy mogły się ukazać w szacie polskiego wydawnictwa, zamiar profesora Adlera był jedynym realnym sposobem powołania Psałterza do nowego życia.

Kiedy we wolnej Polsce powstał projekt stworzenia wydawnictwa zabytków starej muzyki polskiej, sprawa Psałterza Gomółki wysunęła się na jedno z naczelnych miejsc. Niedługo jednak w powodzi inflacji rozpłynęły się przeznaczone na ten cel fundusze. Ponownie i Gomółka został skazany na zapomnienie. Znaleźli się jednak ludzie, którzy postanowili za wszelką cenę doprowadzić do wydania Psalmów. Autor znakomitej rozprawy o Gomółce (wydanej w r. 1912 przez Akademję Umiejętności) dr. Józef Reiss, oddał naukowo dokonaną transkrypcję psalmów redakcji „Muzyki i Śpiewu" w Krakowie celem ogłaszania ich jako dodatku pisma. Z pozoru rzecz zupełnie normalna. Odrazu jednak musimy dodać, że był to ze strony uczonego czyn bezinteresowny, wprost ofiarny. To — naturalnie — jest w naszych stosunkach rzeczą tak samo przez się zrozumiałą, że nikt pewnie nie będzie skorym przypisać uczonemu szczególnej zasługi. Społeczeństwo polskie wymaga ze strony uczonych całopalenia i nawet nie zwraca już uwagi, kiedy przechodzi koło tych ogni z ducha i serc. Obok uczonego stanął przy tym ołtarzu pracy i poświęcenia redaktor „Muzyki i Śpiewu", p. Roman Ferek. Znów człowiek niecodzienny. Meloman, fanatyczny wielbiciel organów,

poświęcający odpoczynek o świcie dnia grze na kościelnym instrumencie, autor bardzo dobrze informującego podręcznika o tonacjach kościelnych, oto Roman Ferek. „Muzykę i Śpiew“ wydawał p. Ferek w całem tego słowa znaczeniu własnym kosztem. W r. 1923 zaczęły się ukazywać w piśmie tem jako dodatek psalmy Gomółki. Nikt nie wiedział wtedy że nuty te składa nie płatny robotnik, lecz drukarz-amator, w dodatku kobieta. Była nią córka p. Ferka, p. Stanisława Ferkówna, naówczas uczennica gimnazjum. W r. 1926 „Muzyka i Śpiew“ przestały wychodzić. Wydawnictwo Psalmów doprowadzono tylko do czterdziestu. Ale praca nad Psałterzem nie skończyła się. Przed niedawnym czasem ukazała się w handlu wytwornie drukowana książka p. t. „Mikołaj Gomółka — melodje na Psałterz Polski z r. 1580“. Obejmuje ona wszystkie, w liczbie 150, psalmy. — Uczennica gimnazjum z r. 1923 została tymczasem słuchaczką uniwersytetu. Jak niegdyś tak i dzisiaj nie znajduję dość gorących słów na wyrażenie podziwu dla tej pracy pełnej cichego poświęcenia, jaśniejącej najpiękniejszym idealizmem. We Francji za czyny takie nadają nagrody naprawdę zaszczytne: medale cnoty.

To nowe kompletne wydanie Psalmów przeznaczono dla szerokich kół miłośników muzyki kościelnej. Nie przyjęło więc ono typu wydawnictw naukowych, co w zakresie publikacyj starej muzyki wyraża się przedewszystkiem zatrzymaniem dawnych kluczów itp. rzeczy, które ze względu na praktyczność mogą być śmiało, a nawet powinny być, pomijane. Wierne oryginałowi wydawnictwo dra Reissa zostało ujęte we formę partyturową, t. zn. przedstawia cztery głosy na dwóch systemach. Z formą taką są dobrze obeznani nasi śpiewacy chórowi. Wobec możliwości jednorazowego tylko podpisywania tekstu między dwoma systemami nut wynikają stąd pewne kolizje przy końcówkach fraz, nie pokrywających się z całą ścisłością w odniesieniu do wierszy poezji. Styl psalmów Gomółki, wahający się pomiędzy istotną homofonją a polifonją, pociąga za sobą pewną płynność w klauzulach, której wydanie partyturowe nie może uwzględnić. Mając to na uwadze, ale tylko to jedno, możemy uznać wydawnictwo dra Reissa jako wręcz znakomite, pod względem naukowym spełniającym wszystkie wymagania. Nikt bardziej od naszego wielce zasłużonego muzykologa krakowskiego nie był powołanym do dokonania tego wydawnictwa. Profesor Reiss włożył w pracę nad Gomółką nieporównany zapał, ukochał każdą nutkę wspaniałego dzieła ogarnął całość, jej styl i technikę w doskonały sposób, z całym krytycyzmem naukowym. Nic w Psalmach nie ukryło się przed jego badawczem okiem, każda melodja odsłoniła przed drem Reissem całą swoją treść, źródła każdego tematu stały się mu jasnemi. To co przy wydawnictwach starej muzyki przedstawia częstokroć największą trudność, mianowicie ustalenie tonacji danej kompozycji, zostało tutaj rozwiązane w sposób nie podlegający żadnej krytyce. Nie znajdziemy pewnie na Zacho-

dzie wielu wydawnictw, któreby na punkcie zastosowania akcydencyj, więc pod względem istoty harmonji i charakteru tonacji kościelnych mogły się równać z wydawnictwem dra Reissa.

Mamy więc nareszcie cudowne Psalmy Gomółki przywrócone życiu. Prawdziwe skarby wyrazu muzycznego tkwią w tych krótkich utworach, utrzymywanych w najskromniejszej technice, ale wyposażonych w pomysły melodyjne o przedziwnej subtelności. Poetyczność nastrojów w psalmach, frapujące oryginalnością śmiałości harmoniczne, realizm ilustracji dźwiękowej — wszystko to razem wywołuje nieporównane wrażenie w czasie słuchania Psalmów, nawet na słuchaczach przywykłych do skrajnie nowoczesnej muzyki, więc o przytępionej wskutek tego wrażliwości na muzykę pozbawioną ostrości środków współczesnej dyssonansowości. Ponieważ siła kultury jakiegoś narodu polega przedewszystkiem w jej ciągłości, powinniśmy dążyć do wcielenia Psalmów Gomółki do naszego repertuaru muzyki religijnej. Możemy szczycić się posiadaniem tych kompozycyj, które skromny twórca przeznaczył wprawdzie „nie dla Włochów — dla Polaków, dla naszych prostych domaków" — ale które mimo to przedstawiają w swoim rodzaju wysokie szczyty sztuki.

Zygmunt Latoszewski

Z DZIEJÓW KAPELI KOŚCIOŁA OO. FILIPINÓW W GOSTYNIU

Z okazji koronacji cudownego obrazu Matki Boskiej.

W niedzielę, 24 czerwca br. Ks. Prymas Kardynał Dr. Hlond dokona w obecności Nuncjusza Apostolskiego Ks. Arcybiskupa Marmaggi'ego uroczystego aktu koronacji cudownego obrazu N. Marji Panny w kościele OO. Filipinów w Gostyniu. Nie zbraknie zapewne przy tej wspaniałej i podniosłej uroczystości także śpiewów liturgicznych, lecz nie wykona ich już kapela klasztorna, która niegdyś w kościele na Świętej Górze gostyńskiej istniała i przez dwa prawie wieki uświetniała nabożeństwa w kościele OO. Filipinów.

Jej dziejami, które obejmują okres od ufundowania klasztoru gostyńskiego przez Adama Konarzewskiego w drugiej połowie 17-go wieku (1668) aż do chwili kasacji klasztoru w r. 1876 przez rząd pruski, należałoby się zająć szczegółowo, zbyt mało bowiem wiemy o naszej przeszłości muzycznej w Wielkopolsce, a czas po temu najwyższy, żeby mroki historji naszej muzyki kościelnej rozświetlić. Tymczasem możemy tylko podać kilka ogólnikowych danych o tej kapeli gostyńskiej, mianowicie wiadomości już niegdyś drukiem ogłoszone w I. tomie książki p. t. „Pamiątka jubileuszu dwuchsetletniego zgromadzenia XX. Filipinów na Górze Świętej Gostyńskiej" Poznań 1869 r.

Mało znana ta książka dostała się przypadkowo do rąk moich, a wertując jej karty, znalazłem szereg wiadomości o dziejach kapeli gostyńskiego klasztoru; warto je na tem miejscu zestawić i może przez to ocalić tę ważną dla historji polskiej muzyki kościelnej wiadomość przed przeoczeniem, albo zgoła zapomnieniem.

Anonimowy autor książki czerpał materjał do swej pracy z rękopiśmiennej Kroniki Kongregacji*), napisanej w r. 1836 przez X. Domikowskiego, proboszcza zgromadzenia OO. Filipinów w Gostyniu; pozatem autor sprawdzał podane w kronice fakty w odnośnych dokumentach. Z tych więc relacyj dowiadujemy się nasamprzód, że w kościołach XX. Filipinów muzyka wprowadzona jest przepisem Instytutu św.: „w którym są czasy i uroczystości podane, na urządzenie nabożeństwa z wspaniałością okazalszą". Autor dalej podkreśla, że zadośćuczynienie temu przepisowi nie było łatwe, t. zn. zebrać odpowiednią kapelę, więc śpiewaków i instrumentalistów na stałą służbę w miejscu tak odosobnionem i dalekiem od środowiska większego (w tym wypadku Poznania), skądby można było ewentualnie przy odpowiednich uroczystościach wypożyczać sobie śpiewaków i muzyków. Trzeba było więc utrzymywać stałą kapelę i istotnie od samego początku istnienia gostyńskiego klasztoru św. Nerjusza kapela taka istniała. Autor przytacza na dowód tego dokument wizytacji biskupiej z r. 1701, w którym wspomina się o odprawianiu pierwszej mszy św. o godz. 5-tej rano „przy graniu organ, głosie śpiewaków i rozmaitego rodzaju instrumentów". Także od samego początku istniał fundusz osobny na utrzymanie kapeli, fundusz wyznaczony przez samego założyciela gostyńskiego oratorjum Filipinów, wspomnianego już Adama Konarzewskiego. Fundusz z czasem wzrastał np. za przełożeństwa X. Ładyńskiego (1745—48), dalej z legatu panny Anastazyj Szpakowskiej i brata Piotra Olszewskiego (około 1740), „który uczynił zapis na muzykę i na śpiewanie godzinek o Niepokalanem Poczęciu Najśw. Maryi Panny".

Z licznych opisów różnych uroczystych nabożeństw, jakie kronikarz X. Dominikowski przytacza, a za nim autor naszej książki często wspomniane jest pokrótce, że kapela brała w tych nabożeństwach udział. Dowiadujemy się też coś niecoś o tem, jaki był jej skład i jakie obowiązki. Autor książki powiada, że w roku teraźniejszym (a więc pisania książki 1868) orkiestra(!) kościelna składa się z 13 osób, w tej są cztery głosy śpiewane, dwoje skrzypiec alto Viola, dwa klarnety lub flauty, dwie waltornie, kontrabass i organy. Ta statystyka nie dowodzi oczywiście, że taki był zawsze skład kapeli gostyńskiej. Przeciwnie wzmianka autora, że za rządów X. Domini-

*) „Zbiór wiadomości o świętej Górze pod Gostyniem, osiadłej przez Kongregację Oratorii św. Filipa Neriusza, ukończony 21 września 1836 r." 649 str. in fol.

kowskiego „znacznie się podniosła muzyka kościelna“ dowodzi jasno zmienności jej kolei, także inna wzmianka „że grywanie w dniu św. Filipa na ganku czyli balkonie nad bramą kościelną marszy zaniechano od niejakiego czasu, podobno dla niedostatku dętych instrumentów“ świadczy o przemianach w składzie kapeli.

O kierownikach kapeli dowiadujemy się, że przełożonym chóru bywał wybrany zawsze, jeden z kapłanów, zaś tak organista jak dyrektor mają obowiązek za osobnem wynagrodzeniem od Kongregacyi, ćwiczyć chłopców i panienki (!) w muzyce. Z pomiędzy braci, którzy należeli do kapeli wymienia kronika, a za nią autor książki: 1. brata Józefa Szyfczyńskiego „doskonały w umiejętności muzycznej i bardzo pilnego w chórze“, zmarłego 25 sierpnia 1730 r. — 2. kleryka Jana Lohra, rodem z Czech, ucznia filozofji, przyjętego jako znającego muzykę“, umarł 14 lipca 1753. — 3. brata Błażeja Nesselskiego „dobrze biegłego w sztuce muzycznej“, umarł 24 grudnia 1777, licząc 78 lat. — 4. brata Euzebjusza Malińskiego, organistę, zapisanego 23 marca 1780 r. — 5. brata Wacława Wagnera, rodem z Czech, który wstąpił 27 stycznia 1779 r. wspomina o nim autor (za kronikarzem) na innem miejscu, że gorliwie służył kapeli kościelnej swemi zdolnościami, że oddał usługi Kongregacyi i okolicy, ćwiczeniem młodzieży w muzyce. — 6. brata Romana Podlaskiego, przyjętego 7 października 1866.

Jak widzimy spis ten jest więcej, niż fragmentyczny, a z kapłanów Kongregacji, którzy poświęcali się muzyce, podaje zaledwie nazwisko jednego X. Wojciecha Łukociewskiego, zmarłego 10 kwietnia 1790 r. Dowiadujemy się następnie jeszcze, że z uczniów, których brat Wacław kształcił, znany jest autorowi książki Andrzej Niestrawski, rodem z Gostynia, który pozostawił po sobie w pamiątce „wiele bardzo rzeczy, na nutach, własną ręką przepisanych; umarł jako dirigent i premier (!) muzyki w r. 1831. Po nim kierował chórem niejaki Leoski, kapelmistrz pułku księcia Konstantego w Warszawie. Po Marcinie Niedźwiedzińskim został w r. 1832 organistą Franciszek Koperski, a rodzony brat jego Maksymiljan, wykształcony w Wrocławiu, Dreźnie, Krakowie i Pradze, objął od r. 1839 urząd dyrektora i premiera. Ten ostatni wydał niektóre kompozycje jak: trzy msze łacińskie z orkiestrą; trzy offertoria i graduały z orkiestrą; pięć kompozycji na antyfonę „Vidi aquam“; trzy msze z polskim tekstem dla organistów po parafjach, w łatwy sposób ułożone na trzy głosy z organami; jedną mszę łacińską na jeden głos z organami dla mniejszych kościołów parafjalnych.

Co i kiedy kapela miała wykonać, mówiły tablice, zawieszone na chórze, a obejmujące wszystkie uroczystości całego roku. Cytujemy tu dla przykładu niektóre pozycje:

1. Stycznia zaczyna się nabożeństwo o godz. 7; przed Summą grają się simfonie; w wigilję tegoż święta odbywają się Nieszpory. — 14 lutego św. Walentego: Prymaria z kapelą, jak dnia każdego, kazania i Summa. — Nieszpory w trzy dni mięsopustne są po skończonym Różańcu; po kazaniu na nich gra się adagia, dopóki processya nie wyjdzie ze zakrystyi: po skończonem nabożeństwie: marsz na chórze. — W każdy Piątek czterdziestodniowego postu bywa passia z kazaniem; gra się Stabat Mater lub adagia. — W wielki Piątek o godz. pół do 9 rozpoczynają się ceremonie; w nich śpiewa się Popule me, a na processyi do grobu: Recessit pastor, i to na głosy bez instrumentów. Po południu od 11 do 3 grają się przy grobie adagia; po ciemnej jutrzni gra się Stabat Mater bez organ. — W Niedzielę Zielonych Świątek, rano o 5 godz. Jutrznia, Prymaria, simfonie; o 10 przed Summą gra się: Vidi aquam; po Nieszporach na ganku pięć marszów (!).

Dzieje kapeli gostyńskiej powinny być bliżej zbadane i zwłaszcza jak najprędzej przejrzany ewentualnie zachowany inwentarz nut, w którym z pewnością znajdowało się wiele oryginalnych polskich kompozycji kościelnych. Oby do poszukiwań tych zachęcił osoby powołane powyższy artykulik.

Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów)

MSZA PASTORALNA TOMASZA SZADKA (1578)

(„Dies est laetitiae")

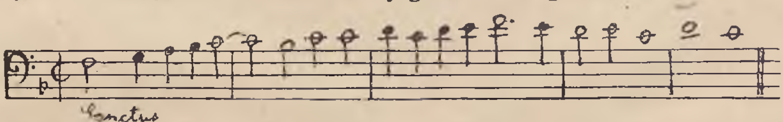
(Ciąg dalszy)

Ich klasycznym w tym względzie przedstawicielem był Clemens non Papa (zm. 1558), na co zwraca już uwagę P. Wagner[31]). Takie przykłady monotonji melodycznej, jakie z II mszy Clemensa cytuje Wagner, nie mają miejsca w mszy „Dies est laetitiae" Szadka, a nawet w jego melodycznie słabszej mszy „Pisne me." Takim frazom o nikłym profilu zapobiega wyływ melodycznej formy, właściwej pieśni, oraz niezaprzeczenie wielki warjacyjny talent Szadka, poddającego frazy melodji kolędowej zmianom ornamentalnym i formalnym (poza cytatami równonutowych fraz z cantus firmus w tenorach). Zdarzają się wprawdzie powtarzania identycznych prawie fraz we wszystkich częściach mszy, jednakże nie prowokujących swą tautologją treściową. I jeśli zwróciliśmy uwagę na niewątpliwy wpływ właściwej pieśni, to równocześnie nie możemy wpływu tego uznać za dominujący w całej mszy, dlatego tylko, że zwraca na siebie uwagę. Melodyka tego dzieła bowiem nie sprzeciwia się temu, co nazywamy

[31]) Geschichte der Messe, tom I, Lipsk, 1913, str. 193—194.

charakterem kościelnym. Daleką jednak jest msza Szadka od stereotypowości. Niewiele też jest w niej szczegółów, któreby były zaprzeczeniem płynności. Ponadto liryczny pierwiastek od początku do końca mszy zaznacza się wyraźnie. Jest to liryka pogodna, stosująca się do przeznaczenia dzieła. W tych warunkach nie jest niczem dziwnem sporadyczne odzywanie się „tonu pieśni". Nie należy jednak sądzić, iż pieśniany charakter melodyki poszczególnych głosów przeniesiony jest na współdziałanie wszystkich głosów, jak to widzimy w wielu francuskich mszach opartych o chansony i naśladujących ich parlandową sylabiczność. Z drugiej strony jednak istnieje w epoce Szadka wiele mszy, w których melodyka jest bardziej obfitująca we frazy ozdobne, koloraturowe. Msza Szadka zajmuje pośrednie miejsce. Bogatsze są inne msze polskie pod tym względem, n. p. msza Leopolity.

Jednakże nie brak i w mszy „Dies est laetitiae" pięknych fraz koloraturowych, na które składa się szereg nut różnych wartości (z uwzględnieniem punktowanego rytmu). Przeważają wśród dłuższych fraz te, które składają się z 5 i 6 nut (w ilości 33 i 24). Dość liczne stosunkowo są frazy 7-nutowe (10). Nie brak jednakże i dłuższych, liczących 8, 9, 10, 12, 14, a nawet 17 nut, przyczem największa ilość najdłuższych melizmatów znajduje się — rzecz jasna — w „Sanctus", w którem głosy zwłaszcza w I ustępie znajdują największą sposobność do śpiewania szeroko rozprowadzonych fraz. Do najpiękniejszych zapewne fraz melizmatycznych, jakie znamy w polskich mszach wielogłosowych, należy partja altu na samym początku „Sanctus". Cytujemy ją w całości nie wątpiąc, że jest to równocześnie najpiękniejszy objaw inwencji Szadka i miara jego twórczego talentu:



Podobną moc inwencji osiągnął w II połowie XVI wieku w Polsce tylko Wacław z Szamotuł i Mikołaj Gomółka, do pewnego stopnia także Marcin Leopolita. O ileż niżej stoi inwencja melodyczna niejednego z wielkich i słynnych wówczas obcych twórców. Ale w powyższej frazie z „Sanctus" widzimy, że z elementem pieśnianym lub hymnowym był Szadek w bliskiej styczności.

Przechodzimy obecnie do omówienia stosunku poszczególnych głosów do tekstu. Tok melodyczny poszczególnych głosów jest wyrawdzie uwarunkowany przez cantus firmus i przez stosunek wzajemny głosów do siebie (o czem będzie mowa później), jednakże nie brak dowodów wpływu tekstu bądź na poszczególne czynniki melodyki bądź na rysunek poszczególnych fraz, mimo że widoczną jest przewaga pierwiastka muzyczno-konstruktywnego nad tendencją muzycznego symbolizowania lub nad pewnego rodzaju „gestykulacją" melodyczną, mającą na celu dobitne pod-

kreślenie szczególnego znaczenia słowa lub słów. Powtarzanie słów jest samo przez się podkreśleniem ich szczególnej wagi, jak to widzimy w każdej mszy XVI wieku, a więc i w mszy Szadka, niekiedy w połączeniu z zamiarem szerszego rozbudowania części mszy (Kyrie i Sanctus). Natomiast powtórzenie zarówno słowa lub słów jak i frazy ma zastosowanie zazwyczaj tam, gdzie treść tekstu ma charakter błagalny (powtarzanie prośby). Stąd zauważymy w „Gloria" Szadka powtorzenie trzykrotne słów „miserere nobis" i frazy (trzeci raz o kwartę wyżej) oraz „deprecationem (nostram)" dwukrotnie (z modyfikacją zależną od toku innych głosów). Że w „Kyrie" powtarzane jest słowo „eleison" kilkakrotnie i to z zastosowaniem koloraturowej frazy, to jest zjawiskiem powszechnem[32]). Ważność szczególna niektórych słów tekstu bywa podkreślana także w ten sposób, że towarzyszy im ozdobna fraza. Widzimy to w mszy Szadka przy słowach: Deus (Sanctus), Patris (Gloria i Credo), Christum (Credo), Jezu (Gloria), Filio (Credo), Agnus Dei (Gloria), Spiritus (Credo), Sanctus (Gloria i Sanctus), Omnipotens (Gloria i Credo), Incarnatus (Credo), Tibi (Gloria), vivificantem (Credo), Virgine (Credo), Ecclesiam (Credo). Ożywione melodycznie frazy ozdobne znajdujemy przy słowach: Gloria (Credo), Glorificamus (Gloria) i glorificatur (Credo). Szadek pragnął też przy słowach „mundi" i „terra" usymbolizować za pomocą dłuższych fraz ozdobnych pojęcie większej przestrzeni. Gdy przy słowie „judicare" umieścił frazę ozdobną, to osiągnął w ten sposób efekt szczególnie ważnego przypomnienia. Frazy te działają tem dobitniej, że zazwyczaj są odosobnione, czyli że w ich sąsiedztwie nie znajdują się frazy ozdobne, lecz frazy traktujące tekst sylabicznie. Niekiedy łączy Szadek konieczność podkreślenia ważnego słowa wraz z chęcia usymbolizowania jego treści. Widzimy to przy słowie „resurrexit" (Credo), gdzie ozdobna fraza przybiera kierunek wznoszący się. Czyni to zresztą i w innych miejscach na sposób ogólnie wówczas przyjęty. Przy słowach „Tu solus altissimus" (Gloria) dąży najwyższy głos w górę, czyniąc naprzód skok kwinty, potem zaś posuwając się łącznie do oktawy w górę. Przy słowach „et ascendit in coelum" (Credo) widoczny jest skok najwyższego głosu o kwintę i o sekundę w górę w tym samym kierunku. Jako konsekwencję tego szczegółu uznajemy po chwilowym spadku frazy wysokie tony przy słowach „sedet ad dexteram Patris", jakby wskazujące w niebo. Przy słowie „terra" (Sanctus) głos najwyższy śpiewa w niższej pozycji, przy „coeli" w wyższej, czyniąc nawet skok oktawy, przedzielony pauzą. Przy „descendit de coelis" (Credo) wszystkie głosy przechodzą w niższe pozycje; głos najwyższy śpiewa nawet o oktawę niżej niż tenor I i o kwintę niżej niż

---

[32]) Nie bierzemy tu pod uwagę powtarzania słów, wynikłego z zastosowania imitacyjnej techniki.

tenor II. Bezpośrednio potem śpiewa jednak o oktawę wyżej, powtarzając te same słowa; ale przy „descendit“ czyni skok o tercję w dół. Nie jest to ani przypadek ani też nie mamy tu do czynienia z zastosowaniem imitacji. Impuls dał mu cantus firmus, w ktòrym przy słowie „tertia” znajduje się interwał tercji (b-g).

Nadto znajdujemy w mszy Szadka jeszcze inne środki, dzięki którym zwracamy uwagę na ważne słowa. Jest to mianowicie tonu wzgl. tonów, które w głównej tonacji utworu nie zachodzą i są możliwe do uzyskania tylko przez alterację lub modulację. Tonacja mszy Szadka jest transponowaną hipojońską do tonu f jako finalis (bemol jako znak przykluczowy). Ton „es” — o ten bowiem ton chodzi — znajdujemy w mszy Szadka kilkakrotnie, niekiedy zastosowany dla uniknięcia trytonu, niekiedy jednak z innych powodów, zwracając uwagę na siebie, a tem samem i na słowo, któremu towarzyszy. Dotyczy to (poza miejscami, w których groziłby tryton) następujących słów: „Pater” (Gloria), „Miserere” (tamże), „Incarnatus” (Credo – równoczesna modulacja do transp. doryckiej). Natomiast nie wprowadził Szadek tonu „es“ w miejscu najodpowiedniejszem, mianowicie przy słowie „mortuorum” (Credo), w czem mogły mu być wzorem msze i motety słynnych mistrzów ówczesnych. Jeśli chodzi o ekspressywną funkcję wszystkich głosów mszy Szadka na tle tekstu, to możemy również zwrócić uwagę na kilka szczegółów. Wspomnieliśmy już powyżej, że w zasadzie wszystkie głosy są prowadzone niezależnie i polirytmicznie (w wielu wypadkach polimetrycznie), że jednak często znajdujemy ustępy, w których rytmika jest izometryczna, tak iż ustępy takie przypominają rytmikę pieśni, w szczególności zaś francuskiej chanson. W takich ustępach jednak panują wartości nut mniejsze („minimy”). W kilku jednakże miejscach teksty wpływają na uspokojenie rytmiki, wprowadzając homofonję i wartości większe („semibreves”). Są to ustępy następujące: początki „Et incarnatus”, „Ex Maria Virgine”, „Et homo factus est”. Pod tym względem Szadek oparł się na znanych, gotowych wzorach ówczesnej mszy. Przeciwieństwem takiego „modus procedendi” jest wprawdzie również homofoniczny tok głosów, ale w wartościach mniejszych z zastosowaniem żywej deklamacji tekstu, jakby manifestującej siłę przekonania. Dotyczy to słów: „cuius regni non erit finis” i „Et in spiritum sanctum” (Credo). Pierwsze słowa są szczególnie plastycznie wyrażone muzyką: wszystkie głosy deklamują niemal sylabicznie i urywają po słowie „finis”, tworząc w trzech głosach pauzę („finis”). Byłaby to niezbyt szczęśliwa symbolika ze względu na słowo „non”, jednakże wprowadzenie pauzy tylko w trzech głosach przy równoczesnem snuciu cantus firmi w wartościach „semibreves” w tenorze II potęguje sens słowa „non”, gdy pauza ilustruje słowo „finis”. Jest to może efekt zamierzony przez kompozytora. Poza kadencjami bowiem, w których pauzują wszystkie bez wy-

jątku głosy, i poza ustępami imitacyjnemi, w których ilość pauzujących głosów kolejno się zmniejsza, nie spotykamy w mszy Szadka ani jednego miejsca, w którem wszystkie głosy oprócz tenoru wprowadzałyby równocześnie pauzę, aby po niej równocześnie rozpocząć dalszy ustęp. Dodać tu należy, że w odnośnem miejscu pauza powstaje na mocnej części taktu (pierwsza „minima") a rozpoczynają dalszy ustęp na słabej (druga „minima"), gdy tymczasem cantus firmus kroczy bez pauz[33]). Jeszcze pewne szczegóły zasługują na wzmiankę, ponieważ w mszach XVI wieku zachodzą dość często. Przy słowach „Qui tollis peccata mundi" alt i II tenor przechodzą całą gamę, ton za tonem, w kierunku dolnym (mundus-terra),aby usymbolizować cały ciężar„peccatorum". O modulacji do tonacji transp. doryckiej (z F do g), zastosowanej jedyny raz w całej mszy, przy „Et incarnatus", już była mowa. Mistrze XVI wieku stosowali w tem miejscu tekstu mszalnego zazwyczaj specjalne środki tonalno-harmoniczne, wyróżniające się od innych, a to dla wyrażenia mistycznego nastroju. Wreszcie wspomnieć należy, iż Szadek z lekka zaznaczył w rysunku melodyjnym części głosów różnicę słów „vivos et mortuos", każąc im przy ostatniem słowie poruszyć się w kierunku dolnym, niekiedy tylko w obrębie jednego interwału (skok o kwintę w dół przy tem słowie znajdujemy w wielu mszach i motetach XVI w.)

W całości zatem msza Szadka wprawdzie nie odznacza się niezwykłą plastyką w symbolizowaniu myśli zawartych w słowach lub zdaniach tekstu, jeśli pominiemy stereotypowe środki, stosowane wówczas powszechnie; jednakże zdradza artystę, któremu tekst nie przedstawiał się jako materjał nie dający impulsu twórczego dla myślącego i wrażliwego twórcy. Nie rozprowadza szerzej szczegółów o charakterze symbolizującym, ograniczając się do szkicowego niemal ich zaznaczenia. W ten sposób zresztą postępowało wielu wybitnych mistrzów ówczesnych (w pierwszym rzędzie Palestrina). Brak „Hosanna" w mszy „Dies est laetitiae" o czem była już mowa dawniej, nie daje nam możności stwierdzenia, czy Szadek byłby wprowadził tu zmianę taktu parzystego na nieparzysty, podobnie jak w swej drugiej mszy, dla zaznaczenia pogodnego nastroju. Zwrócić tu możemy przy tej sposobności uwagę, że w znanych dotychczas mszach polskich XVI wieku nie znajdujemy zmiany taktu na nieparzysty w „Hosanna". Zawierają one zmianę tę tylko w „Gloria" (msza Leopolity) lub w „Gloria" i „Credo". (obydwie msze Borka). Msza Klabona jednakże nie zawiera ani jednej zmiany taktu parzystego na nieparzysty, podobnie jak msza „Dies est" Szadka.

(C. d. n.)

---

[33]) Pauzy we wszystkich głosach po słowie „finis" znajdujemy w drugiej mszy Szadka i w mszy Leopolity. Mają one za zadanie oddzielić jeden ustęp od drugiego. Tu natomiast oddzielenie to jest zniweczone przez cantus firmus, postępujący dalej. Nagłe jednak zamilczenie reszty głosów tem silniejsze sprawia wrażenie.

Wiadomości bieżące

POLSKA

W drugiej połowie czerwca br. bawił w Poznaniu J. E. Ks. Nuncjusz Marmaggi. Dostojny gość dokonał w Seminarjum Duchownem odsłonięcia tablicy pamiątkowej, ku czci Ojca św. Piusa XI, który w r. 1921 jako nuncjusz papieski w Polsce wizytował poznańskie Seminarjum. Uroczystość uświetnił występ chóru katedralnego pod dyrekcją ks. dr. Gieburowskiego, który wykonał dwa motety okolicznościowe. Poprzednio już na mszy św., celebrowanej w kaplicy seminaryjnej przez J. E. Ks. Nuncjusza chór wykonał szereg utworów a cappella, między innemi „Kyrie" z Palestriny „Missa Papae Marcelli" „Sanctus" z „Missa Brevis" Andrea Gabrieli'ego a w czasie komunji św. alumnow Mozarta „Ave verum". Preludja organowe odegrał organista katedralny p. Józef Pawlak. Dodać należy, że w uroczystości odsłonięcia tablicy pamiątkowej uczestniczył także J. E. Ks. Kardynał Prymas Dr. Hlond.

Sławne oratorjum Mendelssohna „Eljasz" wykonał w czerwcu br. chór i orkiestra Państwowego Konserwatorjum w Poznaniu pod dyrekcją prof. Raczkowskiego i przy udziale solistów pp. Łabendzińskiej, Trąmpczyńskiej, pp. Prawdzica i Heisinga. Partję organową objął p Józef Pawlak. Trudny utwór przygotowano wzorowo i wykonano bardzo sprawnie.

Dyrygent chóru przy kościele N. P. Marji w Toruniu p. Zygmunt Moczyński obchodził w tym roku 35-lecie swej pracy pedagogicznej i dyrygenckiej. Jest on niestrudzonym pracownikiem w dziele pielęgnowania pieśni kościelnej, zarazem kompozytorem szeregu utworów muzyki kościelnej. W uznaniu zasług, położonych dla rozwoju muzyki kościelnej Stolica Apostolska przyznała p. Moczysńkiemu wysokie odznaczenie order papieski „Pro Ecclesia et Pontifice". Insygnia orderu wraz z dyplomem, podpisanym przez sekretarza stanu Kardynała Gaspariego, wręczył jubilatowi biskup chełmiński ks. dr. Okoniewski.

W Warszawie odbywają się co dwa tygodnie zebrania miejscowych organistów w celu studjowania chorału gregorjańskiego; odbyło się szereg takich zebrań. (Ps. Org.).

W skład Komisji Archidiecezjalnej na r. 1928 przy Warszawskiej Kurji Metropolitalnej weszli: ks. Napieralski (prezes), ks. Ślązak, ks. H. Nowacki, W Ratuszyński (sekretarz), T. Kozon i B. Rutkowski. Komisja rozpoczęła już swoje prace. (Ps. Org.).

Zarząd Tow. muzyki liturgicznej pod wezwaniem św. Grzegorza w Warszawie zorganizował Akademję ku czci św. Grzegorza. Słowo wstępne wygłosił ks. dr. Mausberger. Chóry pod dyrekcją ks. H. Nowackiego wykonały szereg śpiewów gregorjańskich i wielogłosowych.

W krakowskim kościele OO. Jezuitów na Wesołej dokonał poświęcenia nowych organów ks. prob. Ochenduszko T. J. Śpiewy religijne w czasie nabożeństwa odśpiewano pod dyr. pp. Wallek-Walewskiego i Flaszy, którzy zasiedli też do nowych organów.

Katolicka Agencja Prasowa doniosła, że w Wilnie zorganizowano przy Tow. muzycznem „Lutnia" szkołę dla organistów, na której prowadzenie Ministerjum Oświaty wydało odpowiednią koncesję. Szkoła będzie się mieściła w murach po-klasztornych, Kalwarji pod Wilnem. Kurs nauki ma trwać trzy lata. Dyrektorem mianowany został p. Kalinowski, organista bazyliki metropolitalnej. Wileńszczyźnie przybywa więc nareszcie uczelnia dla organistów, zaczyna się zatem nowa pomyślniejsza era dla muzyki kościelnej na wschodnich rubieżach Rzeczpospolitej.

Konkurs na utwory chóralne a cappella. Z okazji przyszłorocznych międzysłowiańskich zawodów chóralnych, Wielkopolski Związek Kół Śpiewaczych ogłasza konkurs na trzy utwory: jeden na chór męski, jeden na chór żeński i jeden na mieszany. Ze względu na to, że do zawodów tych staną tylko najlępsze chóry (Ikategorja) z całej Słowiańszczyzny, pożądanem jest nadsyłanie utworów tylko o wysokim poziomie tak artystycznym jak i technicznym, z uwzględnieniem faktury nowoczesnej, do tekstów autorów wyłącznie polskich o wysokiej wartości literackiej, o charakterze żywym, względnie kontrastującym, długości maximum około 10 minut (lecz nie za krótkich). Nagrody trzy: 500,— zł, 300,— zł, i 150,— zł za każdy rodzaj (męski, żeński jak i mieszany). Ostatni termin nadsyłania prac 15. września b. r. Adres: Sekretarjat Wielkopolskiego Związku Kół Śpiewaczych, Poznań, Półwiejska 35 z dopiskiem: na konkurs. Prace winne być opatrzone godłem, koperty zawierające nazwisko i adres kompozytora również. Konkurs dotyczy wyłącznie kompozytorów Polaków. Związek zastrzega sobie prawo nabycia odpowiednich, choć nie nagrodzonych utworów w cenie od 75,— do 100,— zł. Nagrodzone utwory stają się własnością Wlkp. Związku Kół Śpiewaczych. Skład sądu będzie ogłoszony osobno!

Dział Związku Chórów Kościelnych

Komunikaty Zarządu

Prace Zarządu Związku Chórów Kościelnych nad organizacją listopadowego jubileuszowego zjazdu polskich chórów kościelnych dla uczczenia 25-lecia ogłoszenia „Motu proprio“ Piusa X o muzyce kościelnej, weszły w stadjum szybkiej realizacji ustalonego już programu. Zanim będziemy mogli podać szczegółowy program po wykonaniu różnych prac wstępnych już teraz ogólnikowo zaznaczamy, że przewidziane są obok odpowiednich referatów wybitnych naszych muzyków kościelnych, uroczyste nabożeństwa, w czasie których chóry poznańskie z katedralnym na czele wykonają m. in. mszę chorałową, mszę polifoniczną a cappella, mszę nowoczesną (Brucknera e-moll) oraz przeróżne polskie motety zarówno klasyczne jak współczesne. Także gra organowa w nabożeństwach tych zajmować będzie odpowiednie miejsce, a wreszcie i pieśń kościelna, wzorowo wykonana zabrzmi w czasie jednej z cichych mszy św.

Zorganizował się już reprezentacyjny chór kościelny w liczbie przeszło 100 osób, złożony z członków wszystkich poznańskich chórów kościelnych i już przystąpił do prób, ćwicząc 8-mio głosową mszę Brucknera. O postępach prac Zarządu w organizacji zjazdu informować będziemy systematycznie.

KRONIKA CHÓRÓW KOŚCIELNYCH

Skalmierzyce. Chór Kościelny pod wezw. św. Cecylji obchodzi dnia 1 lipca br. swą pierwszą rocznicę założenia z następującym programem: o godz. 10-tej uroczyste nabożeństwo, o godz. 12-tej posiedzenie, o godz. 5-tej po południu koncert i popisy chórów.

Do Związku Chórów Kościelnych wstąpił Chór Kościelny Poznań—Dębiec.

Pokwitowanie składek

Od dnia 16. 5. do 10. 6. br. wpłynęły składki od następujących chórów: Inowrocław (Chór Farny) 21,— zł.

Dział Organizacyjno-Zawodowy

NA MARGINESIE REGULAMINU SŁUŻBOWEGO

II.

Uposażenie organistów.

Sprawa podniesienia śpiewu kościelnego w parafjach naszych zależna jest m. in. od spełnienia zasadniczego warunku, jakim jest dostateczne uposażanie organisty. Nie będzie kwalifikowanych organistów tak długo, dopóki ich udotowanie będzie szwankowało, a przyznać trzeba, że położenie materjalne organisty, nawet egzaminowanego, jest w bardzo wielu parafjach smutne i pożałowania godne. Głosy, które w tej materji odzywają się z kół organistów, są ciężkiem, bolesnym oskarżeniem panujących stosunków; choć z drugiej strony należy stwierdzić, że w wielu parafjach uposażenie organisty jest dostateczne, a szereg parafii całkiem nie jest zdolny do wystarczającego opłacania organisty, zwłaszcza tam, gdzie kapitały przeznaczone na ten cel się zdewaluowały; są to jednak wyjątki, w zasadzie uposażenie organistów woła na cały głos o reformę. Dlatego nikt chyba nie weźmie za złe organistom, że przez swój Związek starają się o poprawę swego losu.

A Związek Organistów postępuje sobie w tej sprawie całkiem lojalnie, biorąc należyty wzgląd na miarodajne czynniki, a naprawy swego bytu oczekuje w pierwszym rzędzie od duchowieństwa i Władzy Duchownej.

Zdaje się, że czas najwyższy, ażeby duchowieństwo o tej sprawie mówiło. Związek Organistów, który projekt regulaminu przesłał m. in. do X. X. Dziekanów, z całem uznaniem i z uczuciem radości przyjął do wiadomości, że X. X. Dziekani odnoszą się do sprawy tej życzliwie, przesełając z odpowiedzią cały szereg uwag, wśród których nie brakło krytycznych.

Chyba nie potrzeba taić, że sprawa nie jest łatwa; wchodzą w grę rozmaite czynniki: zdolność finansowa parafii, możność beneficyata, obecna ilość ziemi organistowskiej — dalej, kwalifikacje organisty i jego praca, boć trudno siłę pomocniczą opłacać w równej mierze jak organistę egzaminowanego i pilnego — i wreszcie obowiązek Państwa wobec uposażenia organistów. Związek Organistów bowiem, wychodząc z założenia, że organista pełni służbę publiczną, i uwzględniając to, że dużo kapitałów organistowskich, złożonych w państwowych papierach zdewaluowało się, zwrócił się z wnioskiem do rządu i do sejmu, o wstawienie w budżet M. W. R. i O. P. pozycji na uposażenie organistów; rząd dotychczas pozycji takiej w budżecie nie wstawił, a sejm obecny niedawno temu większością głosów lewicowych odrzucił

wniosek postawiony w tej materji przez Ch. D.

Jakkolwiek jest, nie ulega wątpliwości, że sprawa poprawy bytu organistów da się w pewnej mierze przeprowadzić, jeśli całe duchowieństwo będzie się do niej życzliwie odnosiło, jeżeli parafje do pewnego podatku na ten cel poczuwać się będą, i jeżeli miarodajne czynniki nie przestaną kołatać o zasiłki dla organistów u rządu. Dla kapłana nie może to być sprawą obojętną, czy w osobie organisty ma człowieka gorliwego, sumiennego i rzetelnego pomocnika, czy też człowieka niezadowolonego, zdesperowanego i zgryźliwego wroga.

Poprawa bytu organistów, tak pod względem mieszkaniowym, jest dla duchowieństwa nobile officium; z załatwienia tej sprawy wypłynie dużo pożytku dla parafji i dla Kościoła.

Ks. W. F.

WIADOMOŚCI Z DIECEZJI GNIEŹNIEŃSKO-POZNAŃSKIEJ

Komunikaty Zarządu

Jak już donosiliśmy w zeszycie majowym naszego pisma, odbędzie się od 2—14 lipca b. r. doroczny kurs dokształcający dla organistów archidiecezji gnieźnieńsko-poznańskiej w Poznaniu. W związku z przypadającym w jesieni egzaminem dla kandydatów organistowskich (dokładny termin podany będzie później) ogłaszamy już teraz ustalony regulamin egzaminu, który przedstawia się następująco:

Regulamin egzaminów organistowskich
na archidiecezję Gnieźnieńską i Poznańską.

Termin egzaminu ogłasza się w Kościelnym Dzienniku Urzędowym i w gazetach codziennych.

Zgłoszenia do egzaminu nadesłać należy przewodniczącemu komisji egzaminacyjnej najpóźniej 4 tygodnie przed egzaminem z dołączeniem: życiorysu własnoręcznie pisanego, świadectwa z odbytych nauk, świadectwa moralności od miejscowego proboszcza, metryki i 15 zł taksy egzaminacyjnej. Na egzamin zabiera kandydat przygotowane utwory organowe drukowane (por. I.).

W skład egzaminu następujące wchodzą przedmioty: 1. Gra organowa; 2. Teorja muzyki; 3. Śpiew; 4. Kierowanie chórem; 5. Historja muzyki kościelnej; 6. Liturgika.

W szczególności zaś winien kandydat 1. posiadać zdolność a) płynnego odegrania przygotowanego utworu drukowanego; b) odegrania bez trudu nieprzygotowanych łatwych utworów; c) improwizowania krótkich prostych przegrywek i modulacji; d) poprawnego towarzyszenia do chorału gregorjańskiego.

2. posiadać znajomość a) nauki o akordach, łączenia ich oraz modulacji; b) poprawnego czterogłosowego harmonizowania pieśni kościelnych; c) o ile możności zasad kontrapunktu, aczkolwiek niekoniecznie.

3. być obeznanym a) ze zasadami metodyki śpiewu, tj. sztuki śpiewania; b) z pieśniami kościelnemi; c) z teorją i praktyką chorału gregorjańskiego ze specjalnem uwzględnieniem chorału watykańskiego.

4. być wprawnym a) w dyrygowaniu; b) w czytaniu i odegraniu partytury wokalnej o 4 systemach.

5. mieć pogląd a) na rozwój chorału gregorjańskiego; b) na rozwój kościelnej muzyki wielogłosowej aż do najnowszych czasów.

6. znać a) księgi liturgiczne: mszał, kancjonał, graduał, antyfonarz; b) rubrycelę; c) ceremonje roku kościelnego; d) obowiązki zakrystjana.

Pokwitowanie składek

Od dnia 16. 5. do dnia 10. 6. br. wpłynęły następujące składki: Konieczny - Duszniki 3,— zł; Lebiotkowski - Smolice 12,— zł; Grajkowski - Spławie 6 — zł; Depczyński - Wieleń 5.— zł; Kedzierzyński - Bydgoszcz 10,— zł; Wojtuniak - Dolsk 5,50 zł; Jankowski - Bydgoszcz 10,— zł; Krajewski - Złotniki 10,— zł; Jaworski - Bydgoszcz 25,— zł.

WIADOMOŚCI Z DIECEZJI CHEŁMIŃSKIEJ

Komunikaty Zarządu

Szanownym kolegom zwracamy uwagę na rekolekcje, urządzone dla organistów w czasie od 30. lipca do 3. sierpnia br. Zgłoszenia należy kierować do Kurji Biskupiej. Mamy nadzieję, iż koledzy zrozumieją doniosłość rekolekcji specjalnie dla nas urządzonych i liczny w nich wezmą udział. Koszta utrzymania za cały czas wynoszą 9,— zł. Jeżeli by ktoś i tak niskiej sumy nie mógł opłacić, a chętnie chciał brać udział w rekolekcjach, prosimy ażeby się zwrócił w tej sprawie do Zarządu Zw. Org., który się ewtl. o dalszą zniżkę postara.

Nekrologja

Podajemy do wiadomości, iż 28 maja br. zmarł w Karsinie kol. Wacław Wróblewski, członek związku i Kasy Pogrzebowej.

Pokwitowanie składek

Urbanowski - Szwarcerzowo 6,— zł; Gierszewski - Chojnice 12,— zł; Krajnik - Popowo Biskupie 2,— zł; Bona - Komorsk 6,— zł; Winkel - Ciepłe 8,— zł; Krzyżalewski - Bysław 3,— zł; Zaremba - Konarzyny 12,— zł; Wróblewski - Karsin 12,— zł; Maliszewski - Gostycyn 6,— zł.

LISTY NADESŁANE*)

W Nr. 4-tym Przeglądu Muz. z 20-go kwietnia 1928 r. pisze p. St. Wiechowicz w art. „Wielkie święto śpiewackie w Pradze“ m. innemi co następuje:

Nasi wybitni kompozytorowie wstydzą się twórczości chóralnej; ponieważ jednak chóry istnieją i śpiewać muszą, zgłaszają się przeto na dostawców niedorozwinięci analfabeci muzyczni lub organiści z 2-miesięcznym kursem harmonji w głowie, szerząc pomiędzy śpiewakami kult nieuctwa i ostatecznej nędzy muzycznej. Raz na zawsze chcielibyśmy zwrócić naszym tak licznym i tak niepowołanym „kompozytorom chóralnym uwagę że, aby pisać na chór nie wystarczy umieć połączyć tonikę z dominantą, czy jako tako zharmonizować na organach pieśń okolicznościową w kościele. Do tego potrzeba niepomiernie więcej — w każdym razie tyle, że wymaganiom tym owi „autorzy“ nigdy sprostać nie będą w stanie....“

Uważam za swój obowiązek oświadczyć, na skutek powyższej- enuncjacji, co następuje:

Primo: Zdaje mi się, że pod wpływem Fistiwalu p. Wiechowicz zapomniał w ocenie naszych stosunków o warunkach, jakie się na nie składają. Wiadomo przecie, że gros naszych chórów, chóry parafjalne, nie występują raz tylko do roku, lecz co tydzień i częściej. Ich zapotrzebowanie jest zatem ogromne. Jeżeli go więc wybitni muzycy nie zaspokoją, cóż w tem zgubnego, że mniej uzdolnieni, chociażby i organiści, starają się tę lukę zapełnić? Że to wypadnie częstokroć słabo

*) Za ten dział redakcja nie odpowiada.

i nieudolnie, nic w tem niepokojącego: jednego to odstraszy, innych pobudzi do dalszej pracy i usprawni ich do coraz to lepszych utworów. Częstokroć zdarza się, że jakiś tam zapomniany organista, chociażby tylko z 2-miesięcznym kursem, napisze coś bezpretensjonalnego a lepszego, niż ludzie o szerszem wykształceniu muzycznem.... Kto czuje w sobie iskierkę, powinien ją rozdmuchać. Artykuł p. W. onieśmiela kandydatów na wielkich muzyków, nie służy więc sprawie. Wszak mistrze nie rosną jak grzyby po deszczu. Co wartościowe, zostanie, resztę szybko pokryje kurz zapomnienia.

Dla dobra sprawy należy zwrócić uwagę wszystkim, których to obchodzi, ażeby komponowali nietylko dla chórów „festivalowych“, lecz właśnie na chóry słabsze. Niestety panuje u nas obecnie manja stwarzania niepotrzebnych trudności. Co nie trudne — nie ładne! Myli się oczywiście, kto tak twierdzi. Dalej porównuje p. W. nasze stosunki muzyczne z czeskiemi. To porównanie także nie wytrzymuje krytyki. Wszak mieliśmy przeszło wiekową niewolę! W szkołach naszych nie rozbrzmiewała pieśń polska, a wdrylowana niemiecka, niechętnie przyjmowana, nie umuzykalniała ludu naszego. To jest moment bardzo ważny przy porównywaniu naszej twórczości i naszej odtwórczości z innemi narodami, moment, który powinno się przedewszystkiem uwzględnić. A pozatem! Czy p. Wiechowicz mierzy wszystkie chóry czeskie na miarę w Pradze słyszanych? Zdaje mi się, że i w tamtejszych wsiach i miasteczkach dzieje się podobnie jak na naszych, i tam i tu znajdą się obok wybitnych twórców niedorozwinięci i to dostawcy, którzy niemiłosiernie skalpują utwory — „robią robotę“. Tak było i — bodaj będzie.

Sekundo: Pan Wiechowicz interesuje się w tym związku, stanem organistów. Nie pierwszy raz zabiera w tej materji głos. W Nr. 9/10 „Śpiewaka“ z r. 1924-go np. czytamy: „Nauczycieli czegoś trochę nauczono, organiści się wcale nie uczyli, bo i poco? „A co z organistami począć?!“ „Polski organista jest dla mnie usymbolizowaniem tego nędznego stanu, w jakim się znajduje muzyka, uprawiana u nas przez masy“. I t. p.

Czy wolno w ten sposób uogólniać? W każdym zawodzie są tacy i — owacy, nie wyłączając nawet wybitnych muzyków. P. W. nie powinien nie wiedzieć że organiści byli całe wieki niepoślednim czynnikiem cywilizatorskim, i całe zastępy naszych najwybitniejszych twórców i odtwórców muzycznych — to właśnie organiści. Niech wymienię tylko Bacha, Haendla, Francka, Saint-Saënsa, Moniuszkę. A Nowowiejski? Poznała się na jego walorach szeroka publiczność, poznały miarodajne czynniki i ofiarowano mu kierownictwo pewnej placówki muzycznej. A kto tę kandydaturę utrącił? Ktoś z szeregów „wybitnych — naszych — muzyków“. Z jakich powodów? — — Bo to — tylko organista....

A czasy niewoli zapomniane? Że pieśń polska nie zamarła, zasługa to w pierwszym rzędzie naszych organistów. Za to należy im się cześć i uznanie całego narodu.

Spodziewaliśmy się, że p. Wiechowicz, którego zresztą jako muzyka cenimy, potraktuje sprawy nasze z większą życzliwością, niż to z cytowanych enuncjacyj wynika. Zamiast nas poniżać, przydałoby się raczej uderzyć w jądro sprawy, przyłożyć siekierę do korzenia zła, ostro i dosadnie, a wtedyby p. Wiechowicz i nam pomógł i reprezentowanej przez siebie sprawie; postawienia śpiewu na wyższym poziomie bezsprzecznie więcej się przysłużył.

Mam nadzieję, że na tej drodze podamy sobie rękę i — w tym znaku zwyciężymy! Józef Pawlak.

ZA DZIAŁ ORGANIZACYJNO-ZAWODOWY I OGŁOSZENIA ODPOW. ST. SIEDLEWSKI
ODBITO W DRUKARNI WYDAWNICZEJ FR KRAJNY — W POZNANIU, STRZAŁOWA 2a